

Harald Wentzlaff-Eggebert

AVANTGARDE IN HISPANOAMERIKA

Ausgehend vom Rahmenthema "Europäische Avantgarde im lateinamerikanischen Kontext" möchte ich im folgenden vier Aspekte behandeln, die mir für eine angemessene Beschäftigung mit der literarischen Avantgarde in Hispanoamerika besonders wichtig erscheinen:

- Was sind die allgemeinen Merkmale der europäischen Avantgarde
- Unter welchen Vorzeichen stand sie in Lateinamerika
- Welche Verbreitung fand und welchen Verlauf nahm die Avantgarde speziell in Hispanoamerika
- Mit welcher wissenschaftlichen Terminologie wird man dem Phänomen der Avantgarde – in Europa wie in Lateinamerika – gerecht.

Europäische Avantgarde¹

Schon im Anschluß an die Aufklärung hatte sich die Vorstellung von den Aufgaben der Kunst grundlegend gewandelt. Weil man die Natur nicht mehr als in sich vollkommene Schöpfung verstand, sondern als mit Fehlern behaftet, die es im weiteren Verlauf der Geschichte und gesellschaftlichen Entwicklung im Sinne einer stetigen Vervollkommnung zu beheben galt, sah man auch die Funktion der Kunst immer weniger darin, sich an einem idealtypischen Bild von Mensch und Natur zu orientieren, sondern entweder den derzeitigen

1 Ich orientiere mich in diesem Abschnitt an der brillanten Studie von Winfried Wehle: "Lyrik im Zeitalter der Avantgarde. Die Entstehung einer ganz neuen Ästhetik zu Jahrhundertbeginn", in: Dieter Janik (Hg.): *Die französische Lyrik*, Darmstadt 1987: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 408 - 480. Dort auch weitere Literaturangaben.

defizienten Zustand zu kritisieren oder den angestrebten Zustand der Welt, bzw. den Weg dorthin im Kunstwerk bereits vorwegzunehmen. Damit wuchs der Kunst eine ganz neue Aufgabe zu: Das Kunstwerk war nicht mehr Nachahmung, sondern wurde autonom. Es ordnete sich der Welt nicht mehr unter, sondern beanspruchte mehr und mehr, selbst Visionen von besseren Welten zu entwerfen.

Aber auch diese – etwa noch für Victor Hugo gültige – Grundannahme der teleologischen Ausrichtung der Geschichte auf einen paradiesischen Endzustand hin wurde im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts in Zweifel gezogen. Mehr und mehr stuften Künstler die Lebenswelt nicht mehr als auf dem Weg der Vervollkommenung fortschreitend, sondern als grundsätzlich unvollkommen, unmenschlich und dekadent ein. Entsprechend entwarfen sie künstliche Welten und Gegenbilder, wofür die Haschisch-Gedichte Baudelaires als Beispiel gelten können.

Diesem Stand der Dinge gegenüber besteht zu Beginn unseres Jahrhunderts die Provokation durch die Avantgarde darin, daß das Kunstwerk sich jetzt nicht mehr mit der Funktion des Kritisierens der Lebenswelt, des Entwerfens von Zukunftsvisionen für die Lebenswelt oder der Flucht in künstliche Paradiese begnügt, sondern gewissermaßen in die Offensive geht und postuliert, nicht die Kunst müsse sich am Leben, sondern das Leben an der Kunst orientieren: das Leben müsse zum Kunstwerk gemacht werden, die Kunst müsse über das Leben herrschen, um so die immer stärker empfundene Fremdbestimmung des Einzelnen in der Massengesellschaft zu überwinden. Zu diesem Zweck gelte es, die unverbindlichen, kreativen Fähigkeiten des Menschen zu entwickeln, was allein zu einer verbesserten, menschenwürdigeren 'Schöpfung' führen könne.

Daß das menschliche Potential an Kreativität für eine solche Umkehrung des bestehenden Verhältnisses zwischen Kunst und Leben ausreichen würde, dafür schien die um die Jahrhundertwende immer rasantere Entwicklung der Technik den unwiderleglichen Beweis zu liefern. Es schien sich klar abzuzeichnen, daß der Mensch die Natur nicht als unüberschreitbaren Rahmen seines Denkens und Handelns auffassen müsse, sondern daß er sie als bloßes 'Material' verstehen dürfe, aus dem er eine in jeder Hinsicht bessere Welt zu schaffen habe. Apollinaire tritt den Beweis für diese Sicht der Dinge mit der lapidaren Feststellung an: "Als unsere Vorfahren den menschlichen Gang, das Laufen, nachahmen wollten, haben sie das Rad

erfunden"². Das Rad aber besitzt keinerlei Ähnlichkeit mit einem Bein. Dennoch ist das Rad dem Bein überlegen und berechtigt so den Menschen dazu, das von ihm geschaffene Unnatürliche, Artifizielle zur wahren Realität zu erheben. Und tatsächlich lebte man ja in einer Welt, in der der Mensch durch die Erfindung der Elektrizität die Nacht zum Tage machen, die räumliche Begrenzung seiner Existenz immer leichter durch Eisenbahn, Dampfschiff, Automobil oder Flugzeug überwinden und mittels der Telegraphie gleichzeitig an jedem Ort der Welt präsent sein konnte. Kein Wunder also, daß man diese Epoche, die durch so radikale, der menschlichen Kreativität zu dankende Fortschritte geprägt war, als unvergleichlich mit allen vorhergehenden empfand und mit ihr die Hoffnung auf ein Zusammenwachsen aller Menschen zu einer einzigen Solidargemeinschaft verband. Kein Wunder auch, daß der Futurismus als erste Avantgardebewegung ab 1909 die Technik verherrlichte und von der Kunst verlangte, sie müsse die Simultanität der Vorgänge zum Ausdruck bringen, weil dies die Quintessenz modernen Lebens sei.

Doch der erste euphorische Jubel über eine durch die Erfindungsgabe des Menschen völlig neu zu gestaltende Welt wurde durch den Ausbruch des Ersten Weltkrieges brutal erstickt. Die moderne Technik erwies sich plötzlich als Mittel einer gigantischen Vernichtungsmaschinerie, und nur wenige Avantgardisten waren verblendet oder zynisch genug, um den Krieg als das gewaltigste Simultanspektakel der neuen Zeit zu feiern. Vielmehr wurden nunmehr die Gefahren sichtbar, die der Menschheit drohen, wenn sie sich völlig von Wissenschaft und Technik abhängig macht; eine Problematik, die insbesondere von den deutschen Expressionisten gestaltet wurde.

Avantgardisten unterschiedlichster Provenienz sahen es jetzt als unabdingbar an, zunächst ein ganz neues Bewußtsein und darauf aufbauend eine grundlegend andere Gesellschaftsordnung zu schaffen. Diesen Anspruch, ein radikal anderes Lebensgefühl zu verwirklichen und vor allem dem bürgerlich-nationalen Denken, das den Weltkrieg ermöglicht hatte, den Todesstoß zu versetzen, erhob der deutlich international ausgerichtete Dadaismus ab 1916. Er strebte eine – wie Louis Aragon es formulierte – ‘kulturelle Generalreinigung’ an und erklärte entsprechend alle bisher gültigen Begriffe von

2 Zitiert bei Wehle, S. 420.

Kunst und Literatur für tot, da sie mit der zum Weltkrieg führenden Wirklichkeit paktiert hatten. Künstler sein kann nicht mehr heißen, die Welt in schönen Schein zu sublimieren. Künstler sein heißt jetzt, gegen die in einem vermeintlichen Reservat gesellschaftlicher Unverbindlichkeit angesiedelte traditionelle Kunst zu Felde zu ziehen, um angesichts des Versagens der politischen und gesellschaftlichen Organisation die Schaffung einer besseren Welt selbst in die Hand zu nehmen. Daß die neue Kunst dabei radikal a-mimetisch sein muß, ergibt sich schon allein daraus, daß die Welt, so wie sie ist, nichts besitzt, was nachahmenswert wäre. Der Anspruch einer so radikalen Erneuerung war es denn auch, der die ersten Avantgardebewegungen empfänglich machte für die Versprechungen von politischen Parteien, die die ersehnte radikale Veränderung der gesellschaftlichen Verhältnisse in Aussicht stellten.

Hatte der Futurismus vor allem auf den dem menschlichen Erfindergeist und insgesamt der Rationalität verdankten technischen Fortschritt gesetzt, so sahen – im Anschluß an die Weltkriegserfahrung – die sich ab 1924 formierenden Surrealisten die Möglichkeit zu einer grundsätzlichen Erneuerung gerade darin, die von der Rationalität verdeckten und unterdrückten Bereiche des Menschen zu befreien. Ein befreites Leben, das die im geistigen, moralischen und ästhetischen Bereich verschütteten ursprünglichen Qualitäten des Einzelnen reaktivierte, sollte die ersehnte Erneuerung des Menschen gewährleisten. Die Allmacht des Bewußtseins, der rationalen Steuerung des menschlichen Tuns, wird durch die Aufwertung des Traums und des Unbewußten in Frage gestellt; die religiösen, sozialen und sexuellen Tabus machen einem von den Instinkten gelenkten spontanen Handeln Platz; die nicht mehr am sogenannten 'guten Geschmack' ausgerichtete Kunst soll den gesamten vorrationalen Bereich ausloten und so überhaupt erst ein adäquates Bild vom Menschen gewinnen helfen. Aufgabe der Literatur im engeren Sinn schließlich ist es, die – nach Breton – 'schlimmste aller Konventionen', die Sprache, zu verändern.

Insgesamt geht es dem Surrealismus also darum, den an der Macht befindlichen Realitätssinn zu brechen, auch und gerade dadurch, daß der vernünftige Sprachgebrauch gestört, demonstriert, zerstört wird. Die intelligente, logisch operierende Bewältigung der Existenz wird entlarvt als Vergewaltigung des wahren Lebens, das sich seinem ganzen Reichtum nur im Vorrationalen, Irrationalen und Spontanen,

im Bereich von Traum, Phantasie und Liebe entfalten kann. Schon Tzara hatte kurz und bündig erklärt: 'Was logisch ist, ist immer falsch'. Traditionen, Zivilisation und Kultur werden als Ketten empfunden, in die Phantasie und Spontaneität gelegt wurden. Sie werden als Zwänge gesehen, die zu Aggressionen führen, die sich ihrerseits im schlimmsten Falle in Kriegen entladen. Deshalb verlangt Breton im 1. Surrealistischen Manifest von 1924, man müsse dem magischen Diktat des Unbewußten folgen, da dieses mit dem postulierten 'poetischen Urzustand' des Menschen in Verbindung steht. Diesen poetischen Urzustand gilt es wiederzugewinnen, indem der Einzelne sich aus seinen kulturellen Deformationen löst. Für den Künstler lautet die Aufgabe entsprechend auch nicht, diesen Zustand zu beschreiben, sondern ihn für sich selbst zu erreichen; denn die Vorstellung vom Kunstwerk als organischem Gefüge, als Objekt, ist einer Vorstellung von Kunst als Lebensform gewichen.

Kunst und insbesondere Literatur gewinnen dadurch deutlich experimentelle Züge, werden in letzter Konsequenz zum Spiel. Zu einem Spiel mit der bestehenden Welt und mit der dieser Welt kongruenten Sprache. Beide werden einer neuen Kreativität ausgesetzt. Das, was als endgültiger Zustand erschien, wird wieder in Möglichkeiten verwandelt. Damit wird der avantgardistische Dichter zum Gott, der nach Belieben neue Welten schafft. Soweit seine Tätigkeit aber Experiment bzw. Spiel bleibt, weist er auch dem Leser diese Rolle zu; denn das Experiment des Avantgardisten dient nicht dazu, eine vorgegebene Theorie zu überprüfen. Der Avantgardist will nichts beweisen, sondern 'sehen, was sich machen läßt'. Dahinter allerdings steht ein hoch angesetztes Ziel, die Überzeugung nämlich, daß ein solches freies Experimentieren mit der Sprache, wenn man nur die Worte ihres alltäglichen Gebrauchswertes zur Orientierung der Sprachbenutzer entkleidet, "eine Welt zum Sprechen bringen, die nur den Worten bekannt ist", wie Winfried Wehle formuliert³.

3 Ibid., S. 444.

Lateinamerikanische Vorzeichen der Avantgarde

Wie und warum gelangten solche Ideen überhaupt nach Lateinamerika? Diese Frage, die ein Lateinamerikaner zu Recht als töricht oder gar beleidigend empfinden könnte, muß hier deshalb gestellt werden und kurz beantwortet werden, weil vielen Europäern Lateinamerika auch heute noch ausschließlich als fremder und exotischer Kontinent erscheint. Sie machen sich nicht klar, in welchem Ausmaß Lateinamerika sich bei aller Eigenart auch einer gemeinsamen abendländischen Kultur zugehörig fühlte und fühlt, als deren unbestrittenes Zentrum Paris galt und gilt. Allerdings ist dieses Gefühl nicht überall in Lateinamerika gleich stark ausgeprägt, sondern insbesondere für die gehobenen Schichten der Metropolen charakteristisch⁴.

Für unser Thema bedeutet dies konkret, daß in den großen Zeitungen ganz selbstverständlich über aktuelle Entwicklungen im europäischen Kulturleben berichtet wurde. Marinettis "Manifeste du Futurisme" erschien am 20. Februar 1909 im *Figaro* in Paris, und bereits am 5. April veröffentlichte die große Zeitung von Buenos Aires, *La Nación*, einen Artikel "Marinetti y el Futurismo", verfaßt von keinem geringeren als Rubén Darío, dem schon damals berühmtesten Dichter Hispanoamerikas und Pariser Korrespondenten von *La Nación*⁵.

Noch stärker tritt das selbstverständliche Zugehörigkeitsgefühl zu einer gemeinsamen westlichen Kultur am Beispiel von Vicente Huidobro hervor. Huidobro hat nicht nur seit 1916 in Paris zusammen mit Pierre Reverdy "kubistische" Lyrik geschrieben und in avantgardistischen Zeitschriften propagiert, sondern er hat auch immer behauptet, schon in Lateinamerika und unbeeinflußt von Reverdy die zugehörige "kreationistische" Theorie entwickelt und entsprechende Texte veröffentlicht zu haben. Auch wenn hier die Chronologie der Ereignisse

4 Wie sehr – als Folge davon – etwa die argentinische Avantgarde fast ausnahmslos Buenos Aires zum Schauplatz hatte, darauf weist Octavio Corvalán: *La obra poética de Bernardo Canal Feijóo*. Tucumán 1978, S. 9, hin.

5 Zur frühen, komplexen und differenzierten Reaktion lateinamerikanischer Autoren auf Marinettis Manifest vgl. Nelson Osorio Tejeda: *El futurismo y la vanguardia literaria en América Latina*, Caracas 1982; Monte Avila (Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos), S. 19ff., sowie den Beitrag von Thomas Bremer in diesem Band.

immer noch nicht ganz geklärt ist⁶, so zeigt doch bereits der von Huidobro erhobene Anspruch, daß er – auch als er noch in Chile und Argentinien lebte – sich vollständig auf der Höhe der kulturellen Entwicklung in Europa fühlte.

Ein Beispiel dafür, daß sich das Gefühl selbstverständlicher kultureller Zugehörigkeit zu selbstbewußter Überlegenheit steigern konnte, ist der Argentinier Oliverio Gironde⁷. Obwohl er in Paris in dadaistischen Zirkeln verkehrte und in Spanien im Jahr 1919 von den dortigen Ultraisten zur Mitarbeit in deren Zeitschrift *Grecia* aufgefordert wurde, lehnte er jede aktive Teilnahme an den europäischen Avantgardebewegungen ab. Er begnügte sich damit, die touristisch-kulturellen Attraktionen der alten wie der neuen Welt in ebenso respektlos-prosaischen wie poetisch-sinnlichen Reiseskizzen zu portraituren und sich ab 1924 – wieder in Buenos Aires – in vorderster Linie in der dortigen Avantgardebewegung – mit dem unmißverständlich argentinischen Namen "Martín Fierro" – zu engagieren.

Insgesamt bedeutete das selbstverständliche Gefühl kultureller Zugehörigkeit aber nicht nur, daß lateinamerikanische Autoren wie Huidobro und Gironde, Miguel Angel Asturias, Alejo Carpentier, César Vallejo, Octavio Paz und viele andere nach Paris kamen, sondern auch, daß namhafte europäische Avantgardisten – wie Gómez de la Serna und Marinetti – zu Vortragsreisen und Lesungen nach Amerika eingeladen wurden. Vergessen wir auch nicht einen der vielseitigsten und produktivsten Vermittler der Avantgarde, den Spanier Guillermo de Torre. Er hat in Paris die Entstehung der verschiedenen Avantgarde-Zirkel verfolgt, hat 1918 in Madrid den "Gru-

6 Vgl.dazu René de Costa: *En pos de Huidobro – Siete ensayos de aproximación*, Santiago de Chile 1980, S. 17 - 40, sowie Verf. "Textbilder und Klangtexte – Vicente Huidobro als Initiator der visuellen/phonetischen Poesie in Lateinamerika", in Titus Heydenreich (Hg.): *Der Umgang mit dem Fremden*, München 1986: Fink (Lateinamerika-Studien 22), S. 91 - 122, bes. S. 95 f.

7 David Viñas: *Literatura argentina y realidad política – De Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires 1971, hat in Kapitel II "El viaje a Europa" den Wandel der Einstellung der argentinischen Europareisenden deutlich herausgearbeitet. – Zu Gironde's Selbstverständnis vgl. Verf.: "Schizzi di viaggio poetici di un avanguardista argentino. *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922) e *Calcomanías* (1925) di Oliverio Gironde", in Maria Enrica D'Agostini (Hg.): *La letteratura di viaggio. Storia e prospettive di un genere letterario*, Mailand 1987: Guerini e Associati (Ricerche), S. 245 - 260.

po Ultra" mitbegründet, hat 1923 selbst einen Gedichtband – mit dem zeittypischen Titel *Hélices* – publiziert, hat 1925 seine berühmte umfassende Darstellung der europäischen Avantgardebewegungen in einer ersten Fassung herausgebracht und später für viele Jahre in Buenos Aires als Literaturkritiker und Literaturhistoriker gewirkt⁸.

Einerseits waren also die Voraussetzungen für eine Vermittlung der Avantgarde nach Lateinamerika durchaus gegeben, andererseits fand ihre Rezeption doch unter ganz eigenen Bedingungen statt, weil sich hier eine deutlich anders geartete Mischung revolutionären Zündstoffs angesammelt hatte. Von den großen historischen Ereignissen spielte zwar auch hier der erste Weltkrieg eine gewichtige Rolle, aber eher insofern, als sein Ausgang den Sturz von bislang unerschütterlichen, autoritären Herrschaftsformen wie vor allem des Deutschen Reiches und der Österreichisch-Ungarischen Monarchie mit sich brachte. Noch größere Bedeutung kommt vermutlich der schon 1917 erfolgreich abgeschlossenen, von den proletarischen Massen getragenen Oktoberrevolution in Rußland zu: als Vorbild für die Möglichkeit, jahrhundertelange Unterdrückung mit einem Schlage und aus eigener Kraft abzuschütteln. In ähnlicher Weise wird auch die im Kampf gegen die Diktatur des Porfirio Díaz erfolgreiche, wenn auch noch um eine allgemein akzeptierte neue Staatsform ringende Mexikanische Revolution die Entstehung einer spezifischen Aufbruchstimmung gefördert haben.

Zur Resonanz dieser – aber sicher auch noch weiterer – welt-politischer Ereignisse kommen noch mindestens drei gravierende Entwicklungen im ökonomisch-sozialen Bereich hinzu, die – in Anlehnung an Nelson Osorio Tejeda⁹ – folgendermaßen umgeschrieben werden können:

- Die endgültige Etablierung der USA als primärer wirtschaftlicher Bezugspunkt und die damit verbundenen Ressentiments.
- Das zunehmende politische Gewicht des städtischen Großbürgertums, das von der wirtschaftlichen Krise der Kriegs- und Nachkriegszeit im Handel sowie durch flexible Industrieproduk-

8 Vgl. Guillermo de Torre: *Hélices*, Madrid 1923; Mundo Latino; *Literaturas europeas de vanguardia*, Madrid 1925; Caro Raggio, erweiterte Fassung: *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid 1965: Guadarrama.

9 Vgl. Nelson Osorio Tejeda: "Para una caracterización histórica del vanguardismo literario hispanoamericano", in *Revista Iberoamericana* 114/115 (Januar - Juni 1981): 227 - 254, hier S. 234 - 239.

tion profitierte, während die Exporte der Großgrundbesitzer und damit der Einfluß der ländlichen Oligarchie eher zurückgingen.

- Das Anwachsen des Mittelstandes und des Proletariats.

Die genannten weltpolitischen und inneramerikanischen Veränderungen sowie die damit verbundenen Ansprüche neuer gesellschaftlicher Kräfte schlugen sich etwa in der Protestbewegung der "Reforma Universitaria" nieder, die ab 1919 von Argentinien ausgehend Uruguay, Chile, Peru und im weiteren Verlauf noch eine ganze Reihe anderer Länder erfaßt und die – speziell in Peru – eine enge Verbindung mit der Avantgarde eingeht.

Hinzu kommen sehr unterschiedliche regionale Problemfelder, mit denen sich der avantgardistische Umbruchs- und Erneuerungsanspruch verbindet. Im Peru etwa die soziale Ungerechtigkeit und die Marginalisierung der Indianer, in Nicaragua das Streben nach einer unverwechselbaren Nationalliteratur oder in Kuba und Puerto Rico das Bedürfnis nach einer "poesía negra", die der kulturellen Identität der Schwarzen und Mulatten Ausdruck zu verleihen vermag. Das heißt, die im Sinne der europäischen Avantgardebewegungen befreite Schreibweise rückt in den Kontext ganz konkreter – gesamtlateinamerikanischer ebenso wie regionaler – Ansprüche ein.

Die besonderen Bedingungen für das Ausmaß und die Art, in der die Avantgarde sich in Lateinamerika manifestierte, liegen aber meist nur mittelbar im Bereich politischer, wirtschaftlich-sozialer und regionaler Ansprüche. Allzu häufig werden in den in Frage kommenden Texten nämlich nicht existentielle Grundrechte eingeklagt, sondern die Texte verstehen sich schon durch ihre provokante Machart als grundsätzliche Kritik am etablierten Diskurssystem. Eine solche Diskurskritik wurde dabei in den Metropolen Lateinamerikas möglicherweise sogar als noch dringender empfunden als in Europa, weil sich hier akademisch-rhetorische und pathetisch-sentimentale – mehr und mehr als schwülstig empfundene – Schreibweisen wesentlich unangefochtener hatten etablieren können. Ihnen war zwar im Bereich der Lyrik und der lyrischen Prosa der "modernismo" entgegengetreten, aber der "modernismo" war schon vor dem Ende des Ersten Weltkrieges fast überall zu einem epigonalen und restaurativen 'postmodernismo' verkommen.

Diese Situation des Nebeneinanders verschiedener Schreibweisen wird in der folgenden Gegenüberstellung von vier lyrischen Texten sichtbar: Ein traditionell pathetisch-sentimentales und ein moderni-

stisches Gedicht, sowie je ein Text aus der wohl aufsehenerregendsten avantgardistischen Gedichtsammlung des Jahres 1922: Oliverio Girondos *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* und César Vallejos *Trilce*.

Carlos Wálker Martínez¹⁰

UN RAYO DE SOL

¿Quién no goza momentos de ventura?
 ¿Y quién no halló esperanza a sus dolores?
 ¿Quién en la árida senda algunas flores
 Para ceñir su frente no encontró?
 ¿Qué ave del mar, errante en la borrasca,
 No halló ribera o roca hospitalaria?
 ¿Cuál fué el alma en el mundo solitaria
 Que una mano de amigo no estrechó?

No nació el hombre condenado al llanto,
 Siempre a gemir en mísera existencia,
 Ni en su viaje a llevar por sola herencia
 La flaqueza, la sombra y el pesar;
 Hay flores en el valle de la vida
 Para tejer guirnaldas a la frente,
 ¡Y nace al sol magnífico en Oriente
 Y se rompe el crespón de obscuridad!

¿Llorar? ¿Por qué, cuando la vida es bella
 Y hay en la creación tanta hermosura?
 ¡El mundo es un paisaje de ventura,
 El alma es el santuario del placer!
 ¿Por qué traer el desaliento amargo
 Al empezar la senda de la vida,
 Si ella a gozar en su mansión convida
 Y en sus fuentes apaga nuestra sed?

[...]

10 Das Gedicht mit insgesamt 11 Strophen findet sich in Martín Coronado (Hg.): *Literatura americana*. Trozos escogidas en prosa y verso. Originales de autores nacidos en la América Latina, Buenos Aires: Angel Estrada [ohne Jahr], 37. Auflage, S. 471 - 473. Diese um 1920 und noch lange danach gebräuchliche Schul-Anthologie mit durchweg vergleichbaren, meist auch deutlich patriotischen Texten ist allgemein als der 'Coronado' bekannt und wurde mir freundlicherweise von Frau Gisela Zirker zur Verfügung gestellt. – Von Wálker heißt es im *Vastus. Diccionario enciclopédico ilustrado de la lengua castellana*, Buenos Aires⁹ 1956:

Merkmale des Textes von Wálker sind in der 1. Strophe etwa die fünf aneinandergereihten rhetorischen Fragen, deren schwärmerische Gedankenlosigkeit darin zum Ausdruck kommt, daß man jeder von ihnen eine andere rhetorische Frage, die genau das Gegenteil besagt, entgegenhalten könnte. Oder hat vielleicht noch nie jemand so großes Leid erfahren, daß er keine Hoffnung mehr sah? Und ist wirklich jeder Vogel, den der Sturm auf dem Meer überrascht hat, noch ans rettende Ufer gelangt? In der 2. Strophe sticht im vorletzten Vers das Klischee des doch stets zu erwartenden neuen Tages ins Auge, bei dessen Licht besehen die Welt wieder ganz anders aussieht. In der 3. Strophe schließlich besteht zumindest für den heutigen Leser die Gefahr, daß er den unbekümmerten Pauschaltröst, das Leben sei doch so schön und man solle es unbeschwert genießen, als zynisches Ablenkungsmanöver von den himmelschreienden sozialen Ungerechtigkeiten auffaßt.

Rubén Darío¹¹

LO FATAL

A René Pérez.

Dichoso el árbol que es apenas sensitivo,
y más la piedra dura porque esa ya no siente,
pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo,
ni mayor pesadumbre que la vida consciente.

Ser, y no saber nada, y ser sin rumbo cierto,
y el temor de haber sido y un futuro terror ...
Y el espanto seguro de estar mañana muerto,
y sufrir por la vida y por la sombra y por

lo que no conocemos y apenas sospechamos,
y la carne que tienta con sus frescos racimos,
y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos,
¡y no saber adónde vamos,
ni de dónde venimos! ...

Sopena: "Poeta y dramático chileno, autor de unos *Romanceros americanos* que figuran entre las mejores producciones de su país (1842 - 1905)." Im *Diccionario de la literatura chilena* (1977) von Efraín Szmulewicz, Santiago de Chile ²1984: Andrés Bello, wird Wálker nicht mehr erwähnt.

11 Das Gedicht stammt aus *Cantos de vida y esperanza, los cisnes y otros poemas* (1905). Ich zitiere nach Rubén Darío: *Poesía* (ed. Ernesto Mejía Sánchez), Caracas 1977: Biblioteca Ayacucho, S. 297.

Daríos Gedicht ist gegenüber dem von Wálker wesentlich ehrlicher und unaufdringlicher. Mit dem Wissen um die eigene Sterblichkeit fertig zu werden, ist in der Tat eine für den menschlichen Geist kaum lösbare Aufgabe, die hier gedanklich differenziert, sprachlich eindringlich und im Textverlauf pointiert vor Augen geführt wird. Poetisch überzeugend ist dabei vor allem der Schluß, weil hier die Strophenform des "cuarteto" am Ende gewissermaßen zerbricht, und Darío auf diese Weise signalisiert, daß die Dichtung grundsätzlich auch keinen Ausweg aus diesem Dilemma anbieten kann.

Oliverio Girondo¹²

APUNTE CALLEJERO

En la terraza de un café hay una familia gris. Pasan unos senos bizcos buscando una sonrisa sobre las mesas. El ruido de los automóviles destiñe las hojas de los árboles. En un quinto piso, alguien se crucifica al abrir de par en par una ventana.

Pienso en dónde guardaré los quioscos, los faroles, los transeúntes, que se me entran por las pupilas. Me siento tan lleno que tengo miedo de estallar ... Necesitaría dejar algún lastre sobre la vereda ...

Al llegar a una esquina, mi sombra se separa de mí, y de pronto, se arroja entre las ruedas de un tranvía.

Im Unterschied zu den beiden vorangegangenen Texten wendet sich Gironidos "Straßennotiz" einerseits ohne jeden formalen Anspruch, rhetorischen Schmuck oder gar Pathos der alltäglichen Wirklichkeit zu, andererseits aber wird diese Wirklichkeit keinesfalls so, wie sie sich gibt, akzeptiert. Girondo verwandelt das üblicherweise wahrgenommene Szenarium mittels seiner subjektiven Perspektive in eine ganz andere Wirklichkeit. Er läßt schielende – also um Beachtung buhlende – Brüste spazieren gehen, er läßt den Autolärm die Blätter entfärben, er sieht einen Mann sich kreuzigen, statt ihn nur das Fenster sperrangelweit öffnen zu lassen. Alles, was der Flaneur sieht, dringt durch seine Pupillen in ihn ein und droht, ihn zum Platzen zu bringen, bis sich schließlich sein Schatten unter die Straßenbahn wirft. Gironidos Schreibweise verweigert also einerseits die Wahl

12 Zitiert nach Oliverio Girondo: *Obras completas* (ed. Enrique Molina), Buenos Aires 1968: Losada, S. 63.

eines traditionellen poetischen Redegegenstandes, andererseits ersetzt sie die pathetisch-sentimentale ebenso wie die modernistische Überhöhung durch eine die bestehenden Konventionen der Wirklichkeitswahrnehmung und Wirklichkeitsdeutung vielfach überschreitende Sicht.

César Vallejo¹³

TRILCE, Gedicht XXXII

999 calorías.

Rummbbb... Trrrraprrrr rrach... chaz

Serpentínica 'u' del bizcochero

engirafada al tímpano.

Quién como los hielos. Pero no.

Quién como lo que va ni más ni menos.

Quién como el justo medio.

1,000 calorías.

Azulea y ríe su gran cachaza

el firmamento gringo. Baja

el sol empavado y le alborota los cascos

al más frío.

Remeda al cuco: Rooooooooeeis...

tierno autocarril, móvil de sed,

que corre hasta la playa.

¡Aire, aire! ¡Hielo!

Si al menos el calor (.....Mejor

no digo nada).

Y hasta la misma pluma

con que escribo por último se troncha.

Treinta y tres trillones trescientos treinta

y tres calorías.

War bei Gironde der Bezug auf einen bestimmten Wirklichkeitsausschnitt noch völlig unproblematisch, so läßt sich aus den Sprachfragmenten in Vallejos Text nicht mehr auf ein klar bestimmbares

13 Zitiert nach César Vallejo: *Obra poética completa* (ed. Enrique Ballón Aguirre), Caracas² 1985: Biblioteca Ayacucho, S. 73 - 74.

Wirklichkeitssubstrat schließen. Es geht um unerträgliche Hitze und um Versuche, ihr zu begegnen, aber noch nicht einmal die elementarsten Koordinaten der Sprechsituation sind festgelegt. Die Rede des Dichters hat sich endgültig aus der Abhängigkeit von der Wirklichkeit gelöst, um ihre eigene Sprach-Welt zu schaffen.

So unzweifelhaft es scheint, daß der Traditionsbruch bei Gironde, Vallejo und anderen¹⁴ sich zunächst aus ihrem Überdruß am allgegenwärtigen rhetorisch-pathetischen Diskurs sowie an der modernistischen Dichtung erklärt, so offensichtlich ist es, daß Girondos Zugehörigkeit zur Oberschicht von Buenos Aires, seine Weltläufigkeit, seine Bildung und seine materielle Unabhängigkeit für seine spöttisch-respektlose, aber doch keineswegs revolutionäre Art zu schreiben ebenso mitverantwortlich sind wie für Vallejo seine ganz anders gearteten sozialen und persönlichen Existenzbedingungen. Hält man sich darüber hinaus vor Augen, daß bei Gironde der europäische Einfluß – insbesondere Paul Morands¹⁵ – mit Händen zu greifen ist, während Vallejo das, was aus Europa kam, in eine extrem eigenständige Art zu dichten umgesetzt hat, so wird aber auch sichtbar, daß die individuelle Situation und die Persönlichkeit des jeweiligen Autors nicht zu vernachlässigende Rezeptionsvoraussetzungen für die europäische Avantgarde im lateinamerikanischen Kontext darstellen.

Insgesamt haben wir es also mit einer Umpolung europäischer Anstöße im Rahmen höchst komplexer Amerika-spezifischer Problemfelder zu tun, und diese Komplexität wird auch im Zentrum zukünftiger Avantgardeforschung stehen müssen. Es geht also nicht einfach um Einflußforschung, sondern darum, die spezifische Funktionalität avantgardistischer Anstöße zu verfolgen¹⁶. Dabei wird sich

14 Enrique Gómez-Correa, einer der Mitbegründer von *Mandrágora*, sagt über Vicente Huidobro: "Reconocíamos sí en Huidobro al poeta que había contribuido grandemente a liberar a la poesía de lengua española de la retórica y del academismo insoportables que se arrastraba con posterioridad al siglo de Oro." Vgl. Stefan Baciú: *Surrealismo latinoamericano. Preguntas y respuestas*, Valparaíso 1979: Ediciones Universitarias Cruz del sur, S. 27 - 28.

15 Vgl. dazu Verf.: "Oliverio Gironde (1891-1967) – Poetische Reiseskizzen eines Avantgardisten. 'Croquis en la arena' aus *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922)", in Gisela Beutler (Hg.): *Hispanoamerikanische Lyrik der Gegenwart*, Darmstadt 1990: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

16 Vgl. dazu insbesondere Ana Pizarro: "Vanguardismo literario y vanguardia política en América Latina", in *El pez y la serpiente* 24 (Managua 1981): 187 - 209.

aus europäischer Sicht zwangsläufig immer wieder die Frage stellen, wo der Punkt erreicht ist, an dem der Terminus 'avantgardistisch' das Wesentliche des in Lateinamerika neu Geschaffenen eigentlich nicht mehr erfaßt¹⁷. Im Zweifelsfalle sollte man – wie etwa bei der "poesía negrista" Kubas und Puerto Ricos – lieber auf den Terminus verzichten und sachlich festhalten, daß hier die Avantgarde nur einen von mehreren Anstößen geliefert hat; denn es kann ja nicht darum gehen, einem möglichst großen Teil lateinamerikanischer Literatur des 20. Jahrhunderts dieses Etikett aufzukleben. Das Ziel sollte vielmehr sein, durch die Kontrastierung mit der europäischen Avantgarde den eigenständigen Weg der lateinamerikanischen Literatur präziser zu fassen. Am Ende kann dabei durchaus die – in der Forschung bereits postulierte¹⁸ – Einsicht stehen, daß die kulturgeschichtliche Bedeutung der Avantgarde in Lateinamerika genau darin zu sehen ist, daß sie zur Initialzündung für die Ausbildung einer sich von äußeren – und insbesondere europäischen – kulturellen Einflüssen befreienden eigenständig amerikanischen Identität wurde.

Verbreitung und Verlauf der Avantgarde in Hispanoamerika

Wie ist nun aber die Avantgarde in Hispanoamerika verlaufen? Wo lagen die Zentren und wie läßt sich das Phänomen zeitlich eingrenzen? Auf diese legitimen Informationsfragen werde ich zunächst mit einem ungefähren räumlichen und zeitlichen Überblick¹⁹ und dann exemplarisch mit der Skizzierung des Verlaufs der Avant-

17 Zur Geschichte und Verwendung des Begriffs in der spanischsprachigen Literatur und Literaturwissenschaft vgl. Gustav Siebenmann: "El concepto 'vanguardia' en las literaturas hispánicas", in G.S.: *Ensayos de literatura hispanoamericana*, Madrid 1988: Taurus. S. 75 - 87.

18 Vgl. Magdalena García-Pinto: "La identidad cultural de la vanguardia en Latinoamérica", in S. Yurkievich (Hg.): *Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura*, Madrid 1986: Alhambra, S. 102 - 111, hier S. 104 und 108 - 110.

19 Als Überblicksdarstellungen vgl. *Movimientos literarios de vanguardia en Iberoamérica*, México 1965: Universidad de Texas, Instituto internacional de literatura iberoamericana; Octavio Corvalán: *Modernismo y vanguardia*, New York 1967: Las Américas Publishing Co.; Oscar Collazos (Hg.): *Los vanguardismos en la América Latina*, Barcelona 1977: Península; Frederick S. Stimson: *The New Schools of Spanish American Poetry*, Madrid 1970: Castalia (*Estudios de Hispanófila* 13); M.H. Forster: "Latin American Vanguardismo: Chronology and Terminology", in ders. (Hg.): *Tradition and Renewal. Essays on Twentieth Century*

garde in Peru und Puerto Rico antworten, ohne damit allerdings die länderübergreifenden Verbindungen zwischen den einzelnen Bewegungen und die Bedingtheit durch die gesamtlateinamerikanische Situation verdecken zu wollen.

In Argentinien wurde die Avantgarde von dem aus Europa zurückkehrenden Jorge Luis Borges 1921 im Sinne des spanischen "ultraísmo" initiiert, verfügte in der Zeitschrift *Martín Fierro* von 1924-1927 über ein kontinuierlich erscheinendes Ausdrucksmedium, hatte in Leopoldo Lugones und Ricardo Güiraldes gewichtige Vorläufer und in Macedonio Fernández einen besonders eigenwilligen Vertreter. Während Borges sich später von seinen Anfängen völlig distanzierte, wurde Oliverio Girondo zum konsequentesten Avantgardisten Argentinien. Er verfaßte nicht nur 1924 das Manifest für *Martín Fierro*, sondern entwickelte von 1922 bis zu seinem Tod im Jahr 1967 eine immer radikalere Schreibweise. Vor allem aber ist er derjenige, der die Forderung, das Leben müsse sich an der Kunst orientieren, müsse selbst zum avantgardistischen Kunstwerk werden, am überzeugendsten eingelöst hat²⁰.

Die dominierende, schulbildende Persönlichkeit in Chile ist Vicente Huidobro, der seinen "creacionismo" auch in Frankreich und Spanien propagiert und 1931 mit *Altazor* den wohl eindrucksvollsten avantgardistischen Text in spanischer Sprache veröffentlicht hat. Neben Huidobro sind noch eine ganze Reihe anderer Autoren, wie Juan Emar, Pablo de Rokha oder Rosamel del Valle sowie mehrere kurzlebige Zeitschriften zu nennen. Zudem ist darauf hinzuweisen, daß Pablo Neruda sich in den Jahren 1925/26 stark vom Surrealismus angezogen fühlt und daß Braulio Arenas 1938 mit der Zeitschrift

Latin American Literature and Culture, Urbana 1975: Univ. of Illinois Press, S. 12-50; P.E. Earle/G. Gullón (Hg.): *Surrealismo/Surrealismos – Latinoamérica y España*, Philadelphia 1977: Dep. of Romance Languages, Univ. of Pennsylvania; *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 8 (Nr. 15, 1982), Lima (Latinoamericana Editores); *Iberoamericana*, Heft 15 (1982); Jean Weisgerber (Hg.): *Les avantgardes littéraires au XXe siècle*, 2 Bde. Budapest 1984: Akadémiai Kiadó 1984; Hugo J. Verani (Hg.): *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (Manifestos, proclamas y otros escritos)*, Rom 1986: Bulzoni; Nelson Osorio Tejeda (Hg.): *Manifestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Caracas 1988: Biblioteca Ayacucho.

20 Vgl. dazu Trinidad Barrera López: "Andalucía y tres escritores de vanguardia: Huidobro, Borges y Girondo", in: *Primeras jornadas de Andalucía y América*, La Rabida 1981: Universidad Hispanoamericana, S. 381-393, hier S. 384.

Mandrágora einer größeren Gruppe chilenischer Surrealisten ein Publikationsforum verschafft.

In Mexiko geht die Apollinaire ebenso wie asiatischen Traditionen nahestehende visuelle Poesie José Juan Tabladas der 1921 ins Leben gerufenen, anfangs futuristisch geprägten Bewegung des *estridentismo* voraus. Dieser wird seinerseits von der Gruppe um die von 1928-1931 erscheinende Zeitschrift *Contemporáneos* abgelöst, die nicht so sehr avantgardistische Experimente als vielmehr ein breites Spektrum aktueller Entwicklungen in Amerika und Europa vorstellen will.

Ähnlich weltoffen wie *Contemporáneos* in Mexiko ist in Kuba die 1927-1930 erscheinende *Revista de avance*. Mit *Martín Fierro* (1924-1927) in Buenos Aires, *Amauta* (1926-1930) in Lima und später mit *Mandrágora* (1938-1943) in Santiago de Chile gehört die *Revista de Avance* zu den fünf großen avantgardistischen Zeitschriften, die sich schon von ihren Mitarbeitern her als gesamtlateinamerikanische Foren aller fortschrittlichen Kräfte verstehen. Bereits 1923 aber hatte sich in Havanna der "Grupo Minorista" zusammengefunden, der die politisch-soziale ebenso wie die künstlerisch-literarische Erneuerung auf seine Fahnen geschrieben hatte und dem auch der junge Alejo Carpentier angehörte.

Als weiteres Land mit einer stärkeren Ausprägung der Avantgarde ist vor allem Nicaragua zu nennen, wo 1927 mit der "Oda a Rubén Darío" der "modernismo" vom Sockel geholt wird, wo sich in den folgenden Jahren mehrere Zeitschriften den Neuerern öffnen und wo sich 1930 dann in Granada eine "Anti-Academia Nicaragüense" um Autoren wie José Coronel Urtecho, Pablo Antonio Cuadra und Joaquín Pasos konstituiert.

Auch in Venezuela und Uruguay, auf Santo Domingo und in Costa Rica, in Kolumbien, Ecuador oder in Panama gab es avantgardistisch geprägte Neuerungsversuche, oder anders gesagt, es gibt nur wenige Regionen in Hispanoamerika, für die nicht avantgardistische Tendenzen nachweisbar sind. Zudem haben – ganz abgesehen von den Hauptvertretern Gironde, Huidobro oder Neruda – viele berühmte Autoren, von Alfonso Reyes über Jorge Luis Borges, Miguel Angel Asturias und Alejo Carpentier, von Julio Cortázar bis zu Octavio Paz mehr oder weniger stark insbesondere mit dem Surrealismus in Verbindung gestanden.

Nach diesem eher grobmaschigen Überblick soll nun beispielhaft etwas genauer der Verlauf der Avantgarde-Bewegung in Peru und Puerto Rico gekennzeichnet werden. In Peru²¹ ist zunächst kurz vor und während des 1. Weltkrieges eine Rezeption des italienischen Futurismus zu beobachten. Den Anfang macht dabei Juan Parra del Riego, mit Gedichten, die von der Faszination durch das moderne Leben, von Techniqueuphorie, Sportbegeisterung und überhaupt vom Kult der aktiven Lebensgestaltung geprägt sind. (S. 33-37) Die wirklich problematischen Aspekte des Futurismus – wie die Verherrlichung des Krieges und die Frauenverachtung – schlagen aber erst bei Alberto Hidalgo durch, der sich als der wohl distanz- und kritikloseste Marinetti-Schüler ganz Latein-Amerikas – zunächst in Arequipa, später dann in Buenos Aires in Szene zu setzen versucht. Eine besonders heikle Note bekommt sein großspuriges Auftreten dabei durch seine entschiedene Parteinahme für das kriegsführende Deutsche Kaiserreich. Die Veröffentlichung seiner ersten Gedichtsammlung *Arenga lírica al Emperador de Alemania y otros poemas* (1916) mußte im traditionell frankophilen Peru wie ein Paukenschlag wirken (S. 38-43). Doch schwächt sich dieser vorbehaltlose Futurismus bei Hidalgo wie auch bei seinem Gefolgsmann Alberto Guillén (*Prometeo*, 1918) schon um 1920 wieder deutlich ab.

Auf diese erste Phase von Erneuerungsversuchen der insgesamt noch modernistischen Lyrik Perus folgt 1922 ein einzelnes epochemachendes Werk aus dem oben bereits ein Text zitiert wurde: *Trilce* von César Vallejo. Epochenmachend aus drei Gründen. Erstens, weil *Trilce* vollständig mit allen traditionellen dichterischen Verfahren bricht, den logisch-kausalen Zusammenhang mißachtet und auf die Ausdruckskraft der befreiten Bilder setzt. Zweitens, weil *Trilce* so eigenständig gestaltet ist, daß die Frage nach europäischen Vorbildern oder Einflüssen unwichtig erscheint. Drittens, weil in *Trilce* trotz allem ein menschlich-soziales Anliegen spürbar bleibt. (S. 69-78)

Eine weitere Phase beginnt in Peru mit dem Erscheinen von Zeitschriften, die den Neuerern ein Publikationsforum bieten. Die erste ist 1924 *Flechas*, auf die in den Jahren 1926/27 sechs kurzlebige

21 Im folgenden halte ich mich im wesentlichen an die kenntnisreiche Untersuchung von Luis Monguió: *La poesía postmodernista peruana*, Berkeley und Los Angeles 1954: University of California Press, auf die ich im Text mit in Klammern gesetzten Seitenzahlen verweise.

– alle in Lima erscheinende – Publikationen folgen, die ihre avantgardistische Tendenz z.T. schon im Titel deutlich zu erkennen geben: *Poliedro*, *Trampolín* – *Hangar* – *Rascacielos*, *Timonel*, *Guerrilla*, *Hurra* und *Jarana*. Hier werden alle Arten von Texten veröffentlicht, die radikal mit der Vergangenheit brechen wollen, um auf den verschiedensten Ebenen eine neue Epoche einzuläuten. So kündigt *Flechas* sich mit den Worten an: "abrir una nueva ERA: libre, revolucionaria, iconoclasta, creadora". (S. 61-64; Zitat S. 63) Das bedeutet konkret, daß eine ganze Reihe ihrer Mitarbeiter Peruspezifische wirtschaftliche, soziale oder auch politische Probleme behandeln, und ihre Texte nur in einem äußerlich-technischen Sinne als avantgardistisch gelten können. (S. 78-82)

Diese Tendenz prägt in noch stärkerem Maße die von Mariátegui von 1926 - 1930 herausgegebene Zeitschrift *Amauta*, in der die Avantgarde in Peru nach *Trilce* erneut eine ganz eigenständige Ausprägung erfährt. So wichtig alle anderen Erscheinungsformen für das Durchbrechen traditioneller, überlebter Einstellungen und Darstellungsformen waren, so deutlich ist auf der anderen Seite, daß mit *Amauta* der Höhepunkt einer entschieden peruanisch geprägten Avantgarde erreicht wird. Kennzeichnend ist dabei, daß Mariátegui trotz seiner primär politischen Zielsetzung – der von den Ansprüchen der indianischen Bevölkerung ausgehenden marxistischen Revolution Perus – und trotz der erklärten Absicht, nichts ideologisch Abweichendes in seiner Zeitschrift zu veröffentlichen, Lyrik jeder Prägung, und gerade auch avantgardistischen Zuschnitts publizierte. Der Grund dafür war, so darf man annehmen, daß Mariátegui einerseits das auch im Avantgardismus steckende antibürgerliche Element spürte und fördern wollte, und daß er andererseits – in einigen Fällen zu Recht, wie sich zeigen sollte – hoffte, auf diese Weise die Avantgardisten letztlich doch für seine revolutionären Ziele gewinnen zu können. (S. 82-84)

Hat die Avantgarde in der peruanischen Lyrik auch nach Mariáteguis Tod, und nachdem im selben Jahr 1930 auch *Amauta* ihr Erscheinen einstellen mußte, weitergewirkt? Luis Monguió glaubt, dies bis etwa 1950 für alle drei Hauptrichtungen der peruanischen Lyrik nachweisen zu können: Zunächst für den sogenannten "nativismo", also die auf die "peruanidad" gerichtete Dichtung eines Emilio Vásquez, Guillermo Mercado oder Alejandro Peralta (S. 99 ff.); sodann für die "poesía social", etwa bei Magda Portal, Serafín Delmar,

Julián Petrovich oder Nicanor de la Fuente (S. 134-36); schließlich auch für die sogenannte "poesía pura", in der der Surrealismus – etwa bei Xavier Abril, César Moro oder Rafael Méndez Dorich – deutliche Spuren hinterlassen hat. (S. 155-162, 182).

Einen ganz anderen Verlauf nimmt die Avantgarde auf der Antilleninsel Puerto Rico. Sie wird hier erst im Jahr 1921 von José Isaac de Diego Padró und Luis Palés Matos initiiert. Diese gründen eine Bewegung, deren Bezeichnung sich aus der jeweils ersten Silbe ihrer Nachnamen zusammensetzt, den "diepalismo". Den Anstoß dazu gibt – daraus machen sie kein Hehl – das Echo, das zu dieser Zeit die französischen Avantgardebewegungen in Puerto Rico finden. Aber sie sind sich zugleich von vornherein bewußt, daß sie etwas Neues schaffen wollen: eine Dichtung, die sich ganz zentral der klanglichen Ausdrucksmöglichkeiten der Sprache, insbesondere onomatopoetischer Mittel bedienen soll. So äußert sich Diego Padró rückblickend: "Creímos Luis Palés y yo que se podía hacer una nueva escuela, a base de la onomatopeya, supliendo lo lógico por el valor fonético en el poema"²². Tatsächlich schreiben beide dann auch im selben Jahr 1921 gemeinsam die "Orquestación diepálica" (S. 43 ff. und S. 165-66), einen Text, in dem die Geräusche der Nacht weniger beschrieben als lautmalerisch evoziert werden, und Diego Padró publiziert seine ähnlich konzipierten "Fugas diepálicas", in deren elfter Strophe erstmals die Eigenart der Schwarzen thematisiert wird.

Obwohl der "diepalismo" selbst nicht wirklich Schule gemacht hat, wurden damit doch eigenständige Entwicklungen in Puerto Rico und Kuba in Gang gesetzt: Eine die Lautung auf Kosten der Semantik favorisierende Lyrik, die in den Klangspielereien des Kubaners Mariano Brull ihren Höhepunkt erreichen sollte²³, sowie – sehr viel weitreichender – die sogenannte "poesía negra" oder "poesía negroide", in der Rhythmus, Sprachklang, Ausdrucksformen und Idio-

22 Zitiert bei Luis Hernández Aquino: *Nuestra aventura literaria (Los ismos en la poesía puertorriquena)* 1913 - 1948, San Juan de Puerto Rico ²1966: Universidad de Puerto Rico, Ediciones de la Torre, S. 42. Im folgenden stütze ich mich vornehmlich auf diese derzeit wohl kompetenteste Untersuchung zur Avantgarde in Puerto Rico, auf die ich im Text mit in Klammern gesetzten Seitenzahlen verweise. – Zur Avantgarde in Puerto Rico vgl. auch den Schluß des Beitrages von Dieter Reichardt in diesem Band.

23 Mariano Brull: *Poemas en menguante*, Paris 1928: Le Moil et Pascaly. Vgl. dazu Alfonso Reyes: "Las jitanjáforas", in *Libra 1* (Buenos Aires, Winter 1929), S. 5 - 22.

matik der Schwarzen poetisch umzusetzen versucht wurden. Palés Matos selbst in Puerto Rico, Alejo Carpentier, Emilio Ballagas und vor allem Nicolás Guillén in Kuba schrieben solche 'schwarze Lyrik', die einen wichtigen, wenn auch zugleich problematischen – weil natürlich die tatsächliche Situation letztlich auch wieder verharmlosenden – Schritt auf dem Weg zur Identitätsfindung der Schwarzen darstellt.

Auf den "diapalismo" des Jahres 1921 folgte in Puerto Rico schon im nächsten Jahr der "euforismo", den Vicente Palés Matos – ein Bruder von Luis Palés Matos – und Tomás L. Batista ins Leben riefen. Der "euforismo" orientiert sich stark am italienischen Futurismus, mit seinem Technik- und Geschwindigkeitskult einschließlich der Abwertung der Frau, verschreibt sich aber gleichzeitig einem politischen, panamerikanisch ausgerichteten Ideal. Im 2. Manifest vom 16. Januar 1923 heißt es:

Proclamamos la grande República Eufórica Americana; exaltamos la personalidad en la revolución lírica; nos cantamos – cantamos el continente, uno único; auguramos el fenómeno de fusión panamericano a través de las Antillas en nuestra lírica eufórica; proclamamos la unidad de razas y religiones, la inutilidad de las fronteras y de las lenguas; apuntamos el fenómeno del super-hombre, una mitad latino y otra mitad sajón, cuando se cumpla el pensamiento eufórico. (S. 53)

Dem "euforismo" war kein Erfolg beschieden. Selbst seine Begründer wandten sich nach wenigen lyrischen Versuchen von ihm ab. Es folgte die Gründung der Zeitschrift *Los seis* im Jahre 1924, die vor allem auf eine Abrechnung mit den etablierten politischen, moralischen, religiösen und literarischen Vorstellungen zielte. (S. 62 ff.) Eine soziale ebenso wie eine literarische Erneuerung forderten zur selben Zeit Einzelgänger wie Antonio Coll Vidal oder Evaristo Ribera Chevremont, der bei einer Spanienreise mit den Ultraisten Verbindung aufgenommen hatte und der ab 1927 in der Zeitung *La Democracia* eine "Página de vanguardia" betreute (S. 62 und 64 ff.).

Vorher aber hatte sich die bislang homogenste und am besten organisierte avantgardistische Bewegung in Puerto Rico formiert: die "noístas", die stark vom Dadaismus geprägt waren und sich von 1925-1928 unter dem Motto "no creer, dudar, negar" gegen alles Bestehende auflehnten (S. 79 ff.). Bei Emilio R. Delgado schlug diese rein ablehnende Haltung später in ein deutlich marxistisch geprägtes

Engagement um, wie die folgenden beiden Strophen eines Gedichtes von 1929 zeigen:

[...]
 Hoy estás triste, Isla.
 El campesino te ve ir – resignado –
 en el humo que elevan las centrales
 y en la pipa burguesa del Tío Sam.

Te dejarán pelada
 y serás una colilla de cigarro
 o un azucarillo de a centavo
 para el "five o clock tea". (S. 92)

Andere "noístas" gründeten 1929 die Kulturzeitschrift *Indice*, die nicht das Trennende der verschiedenen Ismen, sondern die unterschwellige gemeinsame ideologische Stoßrichtung betont. (S. 93 ff) Schließlich konstituiert sich im selben Jahr die Bewegung "Atalaya de los dioses", die bis etwa 1935 aktiv bleibt, zunächst futuristisch geprägt ist, in fast allen Zeitungen Puerto Ricos publiziert und sich polemisch mit den Vertretern der traditionellen Dichtung auseinandersetzt. (S. 97 ff.) Stärker als frühere Bewegungen halten die "atalayistas" dabei den Anspruch einer nicht nur literarischen, sondern auf die ganze Persönlichkeit bezogenen Erneuerung aufrecht. Zudem wird ab 1930 eine deutliche Sympathie für den "Partido Nacionalista Puertorriqueño" spürbar. (S. 109)

Insgesamt betrachtet weist das Beispiel Puerto Ricos somit vor allem drei Besonderheiten auf. Einmal, daß es ab 1921 bis in die Mitte der 30er Jahre eine zeitweise zwar sehr schmale, aber doch durchgängige und immer sehr prononcierte avantgardistische Basis gab; sodann, daß die avantgardistische Lyrik einer der Auslöser für eine über Puerto Rico hinaus bedeutsame Strömung, die "poesía negroide" wurde; und schließlich, daß die Avantgarde in Puerto Rico vielfach den engen Rahmen der Lyrik überschritt und ethnische, soziale oder auch nationale Forderungen mittrug.

Wie läßt sich das Phänomen der Avantgarde terminologisch angemessen fassen?

Gerade vor dem Hintergrund der ganz unterschiedlichen Umsetzung europäischer Anstöße in Peru und Puerto Rico scheinen einige grundsätzliche Überlegungen zur Verwendung des Avantgarde-Begriffs angebracht. Es geht dabei weniger um das Problem, die "historischen Avantgardebewegungen" der 20er und 30er Jahre von allem früher und besonders später noch avantgardistisch Anmutenden begrifflich zu unterscheiden²⁴, sondern darum, daß man in Hispanoamerika oft mit sehr viel weniger Recht von wirklichen Avantgarde-*'Bewegungen'* sprechen kann als in Europa. Bei dem Wort *'Bewegung'* denkt man an einen mehr oder weniger festen Kern von Mitstreitern, an gemeinsame Aktionen, eine oder mehrere gemeinsame Zeitschriften, an ein gemeinsames Programm und möglicherweise an einen gemeinsamen Führer wie Marinetti oder André Breton. All das hat es zwar in Hispanoamerika ansatzweise auch gegeben, es war aber keineswegs die Regel. Die hispanoamerikanische Avantgarde war so facettenreich, so zersplittert in kleine und kleinste Zellen, daß eine Aufteilung in homogene *'Bewegungen'* – entsprechend der in Europa möglichen, relativ klaren Unterscheidung zwischen Futurismus, Dadaismus, Kubismus, Expressionismus und Surrealismus – dem Sachverhalt nicht gerecht wird. Zwar hat es wie gesagt einzelne Schulbildungen oder Versuche dazu gegeben – beispielsweise den "ultraísmo", den "creacionismo", den "estridentismo" oder den "diepalismo" – und es gab auch an verschiedenen Orten und zu verschiedenen Zeiten stets deutlich auf das französische Vorbild bezogene surrealistische Bewegungen. Hinzu kamen jedoch – über den ganzen Kontinent verstreut und mit enormen zeitlichen Verschiebungen – noch eine Vielzahl sporadischer Manifestationen, deren Zielsetzungen mehr oder weniger stark von denen der europäischen Avantgardebewegungen abwichen.

Wenn es sich also wegen der mangelnden Homogenität und inneren Konsistenz der meisten Manifestationen der Avantgarde in Hispanoamerika verbietet, von *'Bewegungen'* zu sprechen, so ver-

24 Vgl. dazu vor allem Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main 1974: Suhrkamp (edition suhrkamp), einschließlich der von diesem Buch ausgelösten Diskussion.

bietet es sich – trotz der Vielzahl dieser größeren, kleineren und kleinsten Manifestationen – nicht minder, von einer avantgardistischen ‘Epoche’ auszugehen, weil die Avantgarde das literarische Leben der Zeit eben keineswegs im Sinne eines dominanten Epochenstils zu prägen vermocht hat. Auch die in der spanischsprachigen Literaturgeschichtsschreibung übliche Unterscheidung einander ablösender ‘Generationen’ scheidet aus: Angesichts der enormen zeitlichen Verschiebungen der einzelnen Manifestationen der Avantgarde an verschiedenen Orten oder auch an ein und demselben Ort kann man von einer ‘generación de vanguardia’ ebensowenig sprechen wie von einer ‘corriente literaria’, im Sinne einer zusammenhängenden literarischen Strömung.

Gegenüber den Begriffen ‘Bewegung’, ‘Epoche’, ‘Generation’ oder ‘Strömung’ bietet der Diskursbegriff die Möglichkeit, das Phänomen wesentlich präziser zu fassen²⁵. Vor allem aus folgenden Gründen:

- Der Diskursbegriff verweist immer auf historisch bedingte Grundeinstellungen zum Leben und zur Welt. Man spricht etwa von dem im 18. Jahrhundert entstandenen aufklärerischen Diskurs, so daß für die Avantgarde ihre historische Verankerung in den ersten Jahrzehnten dieses Jahrhunderts abgedeckt ist.
- Wie im Fall des aufklärerischen Diskurses bezieht sich der Begriff aber auch auf Manifestationen derselben Einstellung in späteren Zeiten. Wer heute die Positionen der Aufklärung vertritt, partizipiert mit seinen Texten ebenfalls am aufklärerischen Diskurs. Im Fall der Avantgarde würden also auch – meist surrealistische – Texte erfaßt, die erst im 2. Jahrhundertdrittel erschienen sind.
- Die Diskurstheorie geht davon aus, daß mehrere Epochendiskurse nebeneinander bestehen. Damit wird der Diskursbegriff der Tatsache gerecht, daß für die 20er und 30er Jahre in Lateinamerika vom Nebeneinander zumindest des rhetorisch-pa-

25 Ich gehe im folgenden vom Diskursbegriff Michel Foucaults in der – kritischen – Rekonstruktion durch Manfred Frank aus. Vgl. M.F.: "Zum Diskursbegriff bei Foucault", in Jürgen Fuhrmann/Harro Müller (Hg.): *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*, Frankfurt am Main 1989: Suhrkamp (*suhrkamp taschenbuch* 2091), S. 25 - 44.

- thetischen, des epigonal-modernistischen und des avantgardistischen Diskurses ausgegangen werden muß.
- Der Diskursbegriff meint nicht nur eine bestimmte Art zu schreiben, also einen bestimmten Stil, sondern verbreitete Grundeinstellungen. Er meint auch eher unbewußte Überzeugungen, die das Selbstverständnis des Einzelnen sowie seinen Umgang mit der Wirklichkeit prägen und sich deshalb in seinem Schreiben niederschlagen.

Es gibt also gute Gründe, für Lateinamerika – wie für Europa – vom ‘avantgardistischen Diskurs’ zu sprechen, wobei dieser Diskurs immer zugleich auch ‘Anti’-Diskurs ist. Ein Diskurs, der sich den bestehenden Gattungs- und allgemeinen Schreibkonventionen verweigert, der damit das gesamte bestehende Diskurssystem in Frage stellt und zugleich das von diesem Diskurssystem repräsentierte Gesellschaftssystem herausfordert. Das Konzept eines avantgardistischen Diskurses, der immer mehr oder weniger deutlich zum ‘Anti’-Diskurs tendiert, macht zudem möglich, die ganze Bandbreite der höchst heterogenen Manifestationen der Avantgarde, vom bloß in der Metaphorik die Grenzen des Üblichen überschreitenden Gedicht bis hin zum vom Zufall diktierten dadaistischen Pamphlet zu erfassen. Schließlich läßt sich auch das Ende der Avantgarde mit dieser Terminologie bestimmen: Es ist dann erreicht, wenn das anti-diskursive Element nicht mehr als solches empfunden wird, wenn man also den avantgardistischen Diskurs seinerseits als einen unter mehreren Diskursen zu tolerieren beginnt, ihn mithin in das bestehende Diskurssystem integriert.

RESUMEN

Partiendo del tema del coloquio "La vanguardia europea en el contexto latinoamericano" se intenta crear las condiciones previas para el estudio del vanguardismo en Hispanoamérica.

En cuanto, por de pronto, se refiere a las características generales de la vanguardia europea, debe mencionarse antes que nada el radicalismo con el que, en relación con la catástrofe de la Primera Guerra Mundial, se cuestiona el universo de lo existente, inclusive su orden lingüístico. Tratábase, al fin y al cabo, de volver a convertir en posibilidad lo que tácitamente se estimaba como dado, y de comprender al poeta como un dios que crea universos a voluntad.

Si bien, dado los estrechos contactos culturales, especialmente la élite intelectual de las metrópolis latinoamericanas estaba al tanto desde un comienzo de las provocaciones que los movimientos de vanguardia significaban para la vida cultural europea, en la América Latina empero las actividades vanguardistas cuentan con condiciones previas en parte totalmente diferentes. Aquí, además de la Primera Guerra Mundial, también las revoluciones rusa y mexicana sirvieron de estímulo, y en el área socio-económico se había ido acumulando una materia explosiva bastante peculiar. A esto se agrega que no sólo había que superar el estilo literario del modernismo, sino que, más allá, había que liberar el lenguaje del corsé de un estilo tanto académico-retórico como patético-sentimental que compenetraba todos los ámbitos de la vida pública. Es por esto que la investigación futura tendrá que definir con mayor precisión la trayectoria propia de la vanguardia latinoamericana.

Pese a la amplia difusión de revistas como *Martín Fierro* (Buenos Aires), *Amauta* (Lima), *Revista de Avance* (La Habana), *Contemporáneos* (Ciudad de México) y *Mandrágora* (Santiago de Chile), problemas regionales y nacionales específicos contribuyeron al hecho de que la vanguardia en Argentina, Chile, Perú, México o Nicaragua, en Uruguay, Colombia, Venezuela, Panamá, o Costa Rica, en Puerto Rico, Santo Domingo o Cuba siguiera cada vez un curso diferente. Esto lo demuestro respecto a Perú y Puerto Rico, donde dentro de un amplio espectro de actividades vanguardistas se evidencia a la par el papel decisivo desempeñado por algunos personajes dominantes.

Visto en conjunto, el vanguardismo en Hispanoamérica fue tan rico en facetas, tan fragmentado en células pequeñas que una división

en 'movimientos' homogéneos – según la división relativamente nítida posible en Europa entre futurismo, dadaísmo, cubismo, expresionismo y surrealismo – no concordaría con los hechos. Tampoco puede hablarse de 'época', 'generación' o 'corriente' vanguardista. Es por lo mismo que precisamente para Latinoamérica se ofrece el término de 'discurso' vanguardista, porque este concepto, junto a la raigambre histórica del fenómeno, supone la existencia paralela de varios discursos y se refiere además no sólo a un determinado modo de escribir, sino también a las actitudes que lo fomentan. Por lo demás, el discurso vanguardista es al mismo tiempo siempre un 'anti'-discurso que tanto se niega a las convenciones generales del estilo como a los géneros literarios tradicionales: un 'anti'-discurso que cuestiona todo el sistema de discursos existente, provocando con ello también el orden social representado por este mismo sistema.